

УДК 7.73(730).75(045)

Юлія Вікторівна Романенкова,

доктор мистецтвознавства, доцент,

АНГЛІЙСЬКА ТА ІСПАНСЬКА ХУДОЖНІ АРЕНИ ЗА ДОБИ ПОЛІФУРКАЦІЇ МАНЬЄРИЗМУ

Об'єктом уваги статті є мистецтво маньєризму в його двох локальних варіантах, англійському та іспанському, найскладніших за консистенцією та динамікою еволюції, особливостями трансформації завдяки географічному аспекту в першому випадку та специфіці релігійної ситуації – у другому.

Ключові слова: маньєризм, динаміка еволюції мистецтва, Ренесанс, середньовічні ремінісценції, придворна культура.

The object of attention is the Mannerism in his two local variants – English and Spanish, with the most complex consistency and dynamic of evolution, due to the geographical features of the transformation aspect in the first case and due to the specifics of the religious situation - in the second case.

Key words: Mannerism, dynamic evolution of art, Renaissance, medieval reminiscences, court culture.

XVI ст. стало добою активної міграції творчих сил. З Італії віяння маньєризму теренами всієї Європи, починаючи з Франції. Викристалізовується ціла низка нових художніх центрів, де формувалися локальні варіанти маньєристичного мистецтва, передусім - двір Франциска I у Фонтенбло та двір Рудольфа II у Празі. Але найсамобутнішими і найскладнішими за консистенцією стали англійський та іспанський варіанти стилю, кожен з власною динамікою трансформації художньої мови та темпами еволюції.

Англійський двір явив собою, мабуть, найконтрастніший щодо синтезу традицій приклад у Європі. З одного боку, англійське мистецтво мало найбагатші середньовічні традиції, готична основа була дуже міцною, яскраво і часто нагадувала про себе і в XVI ст., що особливо видно в архітектурі. З

іншого боку, Англія XVI ст. явила світу небачений розквіт поезії, адже це доба У. Шекспіра, тому природньо було б від неї чекати сплеску творчої активності і в інших мистецьких сферах. Але динаміка еволюції мистецтв на цих теренах була нерівномірною. Англія, що пережила «золотий вік» за часів готики і створила дуже самобутній її варіант, як і Франція, втратила цю самобутність до XVI ст., у неї уже не вистачало сил залишатися в авангарді на художній арені, вони була знесилена. Не можна забувати і про те, що в 1534 р. в Англії існувала англіканська церква, що справляла вплив і на мистецтво, полегшуючи проникнення в нього світського начала, ще не звичного для постготичної Англії [3, 485].

Англія перетворюється на арену співіснування чужоземних традицій, втративши можливість домінування локального компоненту і ставши просто свого роду кухнею, де замішувався той «коктейль» традицій, який являло собою англійське мистецтво того періоду. Англію можна назвати скоріше територією реалізації синтезу традицій. Але, не дивлячись на те, що можна говорити про синтез, все ж існувала доволі чітка межа між пануванням різних національних традицій на цих землях: I половина століття пройшла під знаком італійського впливу, II – за панування фламандських та німецьких традицій. Але при цьому, в різних видах мистецтв процес мав різну динаміку – в архітектурі повне «об-італення» констатується лише після 1600 р. [1, 299].

Так, Англія наслідувала «французький сценарій» мистецького розвитку, і завдяки тим самим причинам. Але майстри-носії стилю потрапляли до англійського двору значно пізніше, рідше через географічну віддаленість Англії. Ще одна суттєва відмінність, що характеризувала англійські мистецькі процеси, – відсутність такого крупного мецената-любителя мистецтв, яких мали празький та паризький двори в особах Рудольфа II та Франциска I. Звісно, Генріх VIII робив спроби створити навколо своєї особи щось на кшталт «універсальної майстерні» Фонтенбло, але цей задум не набув належного масштабу. Король керувався трохи іншою ідеєю, прагнучи передусім не до створення центру художнього життя, а до відтворення власної монаршої величі,

тобто все створюване виконувало в першу чергу репрезентативну функцію. Рудольф обрав для цього Прагу, Франциск – Фонтенбло, а Генріх VIII – Хемптон-Корт.

I пол. XVI ст. була позначена притоком значної хвилі італійських майстрів на англійські землі. Звісно, цей процес є ще типово ренесансовим, і взагалі, говорити про «маньєризацію» мистецтва можна в контексті англійської художньої культури значно пізніше. По-перше, ренесансове мистецтво Англії само по собі має настільки куртуазно-вишуканий характер, що вже несе відбиток маньєристичності з самого початку поступового відходу від середньовічної бази. По-друге, під час власне Відродження і з'являється перша хвиля іноземних майстрів, що сформували характер англійського мистецтва всього століття. Лише на зламі XVI та XVII ст. англійці систематичніше починають бувати за кордоном, переважно – в Італії. Тоді починається друга хвиля синтезу локальних, уже тоді заснованих на поєднанні кількох різних компонентів, традицій із чужоземними, тоді ж можна говорити і про наступну ланку «стильового календаря». Але не варто забувати і про те, що специфічність еволюції англійського мистецтва полягає в тому, що феномен власне Ренесансу тут майже не проявився – Англія була, як зазначають дослідники, холодною до італійського варіанту Відродження, в силу сильного власного середньовічного коріння і особливо після розриву з папським Римом з II третини XVI ст. [2, 137]. Відповідно, спроба розмежувати Ренесанс і маньєризм в англійському мистецтві даного періоду взагалі не є доцільною, тим більше, що вже не раз акцентувалася її марність і стосовно інших держав. Можна лише прослідковувати тенденції до поширення чужоземних традицій на англійському художньому ґрунті й аналізувати їх причини. До того ж, маньєризм потрапляв на англійську землю через Францію та Фландрію в уже трансформованому вигляді, тому його «удар» по англійській мистецькій тканині значно послаблюється, «амортизується» французьким, фламандським художніми прошарками.

На відміну від Франції, Фландрії або німецьких теренів, сюди потрапляли більшою мірою значно менш відомі художники, яких зазвичай називають «другорядними» або навіть «третьорозрядними» [1, 304]. Хоча були і виключення – англійські періоди були у вже згадуваних вище Ф. Цуккарі, А. Джентілескі, П. Торріджано, Дж. да Майано (скульптор перебував в Англії з 1521 до 1542 (1543)(?) рр., працюючи передусім над виконанням теракотових медальйонів для фасаду Хемптон-Хорта), А. дель Нунціата, Дж. Кандіда, більшість із яких аналізувалися у відповідних розділах дослідження.

II пол. XVI ст. підпала під вплив німецьких і фламандських традицій. Тут ще в I половині століття працювали Г. Гольбейн (Молодший), чий стиль надовго став взірцем для наслідування англійців, після нього місце придворного майстра посів Сімон Бенінг (1483-1561 рр.), чії мініатюри виконувалися ще в цілком готичному характері (двобічний аркуш, де показані типові для квітня та травня справи, як це було в мініатюрах братів Лімбургів, пр. 1540 р.; «Мадонна з немовлям», пр. 1550 р.). Доволі багато років провела при англійському дворі і його донька, мініатюристка Лавінія Теерлінк (між 1510 та 1520 – 15876 рр.), мініатюрою займався і Лукас Хоренбоут (1490(1495)(?) – 1544 рр.), тривалі англійські періоди були у Г. Еворта, що згадується в Англії між 1540 і 1574 рр. («Єлизавета та три богині», пр. 1569 р.), у А. Мора, що справив значний вплив на формування англійського портретопису. У II пол. XVI ст. – на поч. XVII ст. в Англії працювали Маркус Герардс (Старший) з Брюгге (пр. 1530 – пр. 1590 рр.), що став придворним живописцем Єлизавети I в 1571 р., і його син, Маркус Герардс (Молодший) (1561-1635 рр.), чії твори досить важко атрибутувати, відмежувати від робіт його сучасників-англійців, бо вони виконані цілком у локальних традиціях портретопису («Портрет королеви Єлизавети I», «Портрет Мері Роджерс, леді Херрінгтон», обидва – 1592 р.). Серед нідерландських майстрів, що працювали в Лондоні, згадуються і Лукас де Геере (1534 – до 1584 рр.), Корнеліс Кетель (1548-1616 рр.), голландський майстер, що мав як англійський (1573(1578)(?)-

1581 pp.), так і французький періоди творчості. Є згадки про більшу тривалість лондонського періоду Кетеля, не з 1578 р., а з 1573 р.

Майстер-мініатюрист, що став засновником національної школи портретопису, Ніколас Хілліард (1537-1619 pp.), пройшов школу стилю Фонтенбло, тому його манера ввібрала дуже багато рис французького маньєристичного мистецтва. Як теоретик він відштовхувався від доктрини італійських маньєристів, з його текстів («Трактат про мініатюру», 1600-1601 pp.) стає зрозумілим, що він з нею був добре знайомим. Як мініатюрист він називає себе учнем і послідовником Г. Гольбейна, а шліфувати своє мистецтво придворний художник Єлизавети I поїхав до Франції, де провів небагато часу, біля 2 років (1576(1577)(?) – 1578 pp.), на службі у герцога Алансонського, але цей факт дуже змінив його творчий почерк. Тому стиль Фонтенбло, який визначав характер французького мистецтва того часу, в його манері поєднався з німецькими традиціями, запозиченими у Г. Гольбейна, і наклався на локальну базу, засновану на виучці мініатюриста та майстра золотих справ, адже Н. Хілліард вчився у ювеліра. Ось цей симбіоз і визначив характер англійського портретопису на багато років, бо Хілліард, ставши придворним живописцем королеви, отримав монополію на королівські портрети в техніці мініатюри [2, 138-139], а потім його місце посів його ж учень. Але починаючи з 1580-х pp., ближче до зламу століть, у портретопису Н. Хілліарда намічаються ті самі зміни, які визначали характер трансформації стилю загалом. Якщо ранні портрети носять суто куртуазний, вишукано-холодний характер, хоча і позначені на тлі англійської тонкості та німецької скрупульозності французьким шармом («Портрет Єлизавети I», 1572 р.; «Портрет Єлизавети I, т. зв. «Пелікан», пр. 1575 р.; «Портрет Єлизавети I з феніксом», пр. 1575 р.; «Автопортрет», 1577 р.; «Портрет герцога Алансонського», між 1576 та 1578 pp.; «Портрет Роберта Дадлі, графа Лестера», 1571-1574(1576)(?)pp.; «Портрет Еліс Брандон, дружини художника», 1578 р.; «Портрет королеви Анни Датської, дружини Якова I», 1588 р.; «Молодик серед кущів троянд», 1588 р.; «Портрет молодого чоловіка, можливо, лорда Томаса Хуарда, що

тримає жіночу руку з хмари», 1588 р.). Але ближче до 1600-х рр. у портретах з'являються більш вільні нотки, звернення до внутрішнього світу моделей, хоча виражається це ще дуже скромно і рідко («Портрет молодого чоловіка на тлі полум'я», пр. 1600 р.).

Традиції Н. Хілліарда успадкував його учень, Ісаак Олівер (1556-1617 рр.), що був за походженням французом, але через релігійні війни родина митця (протестанти) емігрувала до Англії. Його стиль настільки походив на манеру Н. Хілліарда, що численні твори приписували спочатку учителю, і лише згодом з'ясовувалося, що вони вийшли з-під пензля І. Олівера. Дійсно, важко визначитися з авторством, дивлячись на «Портрет невідомої» (1595-1600 рр.) або «Портрет маленької дівчинки з гвоздиною» (1590-1595 рр.). Учень, на відміну від учителя, відвідав Італію – біля 1596 р. він побував у Венеції. І з 1590-х рр. дослідники вбачають відмежування манери І. Олівера від стилю Н. Хілліарда, констатуючи в його стилі самостійність [2, 144].

Специфічність трансформації маньєризму багато в чому пояснюється аналогічними причинами і в іспанському мистецтві XVI ст. Це теж один з тих варіантів динаміки трансформації мистецького процесу Європи XVI ст., який отримав інші хронологічні межі, протікаючи інакшими темпами, відмінним був і характер. XVI ст. дало Іспанії як злет, так і розквіт, вона встигла пережити обидві ці фази впродовж кількох десятиріч. Але цей перехід від однієї фази до іншої не був плавним і чітким – динаміка стильової трансформації мала дуже хвилюподібний характер. Уже в I пол. XVI ст. інколи з'являлися майстри, чию манеру можна цілком класифікувати як маньєристичну, що пройшли італійську школу і були цілком підвладні італійським впливам, як наприклад, П. Мачука. Тоді як і в II пол. XVI ст. ще траплялися відходи в бік якщо не готичних ремінісценцій, то хоча б суто ренесансових традицій.

Синтез традицій, який був притаманний і іспанському мистецтву зазначеного періоду, був ще рівнобарвнішим, ніж цей стильовий симбіоз у Франції, Фландрії чи на німецьких землях, бо тут до всіх перелічених компонентів приєднався ще й мавританський, який цілком вилучити після

завершення реконквісти з іспанської культури було неможливо. Тому арабські ремінісценції будуть відчутні ще дуже довго, надаючи самотності й неповторності мистецтву. Дуже значним аспектом у формуванні певного забарвлення мистецького процесу Іспанії був релігійний: батьківщина інквізиції досить міцно трималася за готичний спадок, особливо важко пропускала в надра художніх процесів світське начало, підсвідомість іспанського майстра значно повільніше і важче піддавалася «переформатуванню». Але саме тому, через тривалу стриманість Іспанія з готовністю, більшою за те, що виявили, наприклад, німецькі землі або Англія, приймає італійську схему мистецького розвитку. До того ж, Іспанія, як і ще деякі європейські держави, майже оминула власне ренесансову фазу, вразу поринувши в маньєристичні обрії, – до екзальтації, містицизму, невірноваженості, драматизму в його пафосному зовнішньому виразі. Інколи науковці стверджують, що засвоєння ренесансових традицій торкнулося в першу чергу зовнішніх проявів, атрибутики маньєризму, як це було в низці інших країн Європи [3, 447]. Але щодо маньєристичного мистецтва можна стверджувати, що зміни відбилися й на його наповненні, сутності, естетичній доктрині. Більше того, живопис та скульптура Іспанії, які апелювали до маньєристичних італійських взірців, навіть посилили, поглибили рівень драматизму та екзальтації, яким володів італійський маньєризм [3, 459]. Іспанська світоглядна модель ілюструвала маньєристичну філософсько-естетичну доктрину максимально контрастно, всі її постулати були сприйняті тут із готовністю, оскільки Іспанія мала для цього сприятливий ґрунт. Дійсно, всі контрасти, які намітив італійський маньєризм, тут далися взнаки особливо чітко, передусім це було протиріччя між ідеалом та дійсністю, митці гостро відчували ламкість і невірноваженість, душевний надлом і схвильованість [4, 249]. Те, що виникло в мистецькому полі того часу, отримало назву «стилю Філіппа II», який інколи характеризують епітетом «холодно-помпезний» [4, 249], стверджуючи, що він абсолютно протилежний за своїм наповненням реальній Іспанії того часу. Але з цим не можна погодитися однозначно. Іспанське мистецтво дійсно було досить помпезним, але саме цього вимагав

характер особистості, що диктувала смаки, а холодність мистецтва була ознакою маньєризму.

Початок «італійського полону» в Іспанії припадає на поч. XVI ст., а II пол. XVI ст. називають періодом зіткнення різних тенденцій в іспанському мистецтві. Але, на відміну від мистецької арени низки інших європейських держав, тут серед чужоземних впливів явно домінував саме італійський компонент. Валенсія та Севілья стали основними художніми центрами, які його розповсюджували [83, 447]. Багато зі скульпторів та живописців, що працювали в цей час, пройшли італійське загартовування, цілком будували свій стиль на італійських взірцях, найчастіше – китів Відродження, як це трапилося, наприклад, з Д. де Сілоє (1495-1563 рр.), Б. Ордоньесом (пр. 1490(?)-1520 рр.), Е. Яньєсом де Альмедіною (працював приблизно з 1505 до 1537 рр.), Е. Льяносом (помер після 1525 р.), Х. де Хуанесом (пр. 1528-1579 рр.), Л. де Варгасом (1502-1568 рр.), Г. Бесеррою (1520-1571 рр.), П. де Сеспедесом (1538-1618 рр.)

Деякі з них (як Яньєс і Льянос) навіть училися у Леонардо, але трансформували його взірці на свій манер, тому гармонії та ідеального спокою да Вінчі іспанські майстри не повторили навіть у I пол. XVI ст. Трансформувався і вплив Мікеланджело, у якого вчився та працював деякий час, наприклад, П. Берругете (1450-1504 рр.) разом з братом Алозіо, але в даному випадку йдеться про іншу трансформацію – міць та експресивність Буонарроті не стала кредо іспанських майстрів. Деякі іспанці орієнтувалися і на Рафаеля, якому наслідували теж із певною часткою трансформування, на Тіціана.

Так, іспанське мистецтво йшло дещо проміжним шляхом розвитку, стильова картина мала синтетичний характер – воно було занадто динамічним для того, щоб залишатися на позиціях да Вінчі або Рафаеля, тому ренесансові постулати швидко перестрибнуло, але недостатньо експресивним, щоб зробити основою позиції Буонарроті, тобто і в ньому знову активізувалася типова для маньєристичного мистецтва суперечка між рафаелівським та

мікеланджелівським ідеалами, але до леонардистів та мікеланджелістів додалися ще й «тіціаністи» – іспанський живопис ближче до II пол. XVI ст. набуває соковитості колориту. Але загалом романісти визначили шлях розвитку іспанського мистецтва всього XVI ст.

Але справжній маньєристичний екстаз, змішаний із релігійним містицизмом, отриманий у спадок від італійських митців, тут дався взнаки в II половині сторіччя. Цей час, включаючи і перші десятиріччя XVII ст., теж пройшов цілком під італійським впливом, уся творчість художників була відмічена, як пишуть дослідники, дизгармонійністю та зовнішньою експресивністю [3, 461]. Але згодом ця зовнішня експресивність перейшла і на внутрішній світ, звісно, цілком перетворитися на внутрішній стан вона не могла, вірніше, це стало можливим тільки тоді, коли замість маньєристичного забарвлення ситуація отримала бароковий відтінок, власне, у цьому й була одна з основних відмінностей: для маньєристичного мистецтва характернішим була зовнішня експресія та екзальтація, а в бароко це отримує глибинніший характер, перетворюючись із атрибутивного характеру на сутність.

Якщо в I половині століття ще можна спостерігати спокійнішу течію процесу переймання ренесансових віянь, то в II його половині від спокою Відродження вже не залишається нічого. Навколо особистості Філіппа II формується особливий художній мікроклімат, а Ескоріал стає мистецьким центром, який навіть інколи уподібнюють до школи Фонтенбло [3, 466]. Але характер мистецтва тут був зовсім іншим, і та манера, яка відмічала французький варіант маньєризму, була абсолютно протилежна до його іспанської версії: легкості, навіть подекуди легковажності, куртуазності, світськості, придворного духу іспанський маньєризм не знав, залишаючись у руслі домінуючого релігійного жанру, що сприяв проявам екзальтації, екстазу, схвильованості, навіть нервовості, драматизму.

Варто в даному контексті навести думку дослідниці іспанського мистецтва Т. Каптеревої щодо ролі розписів Ескоріала: «Сам по собі він [маньєристичний живопис] дійсно не являє собою художньої цінності» [4, 280].

Це твердження, навіть якщо його не виривати з контексту аналізу комплексу Ескоріала, ніяк не можна сприймати безапеляційно – живопис Ескоріала не просто являє собою цінність, а є показником того, що являв собою синтез традицій, віянь іспанського мистецтва того часу, це дзеркало синтезу іспанських, італійських традицій, синтезу Середньовіччя, Ренесансу та маньєризму, що тут уже передрікав бароко, тому відмовляти йому в цінності є неприпустимим. Це дуже показовий приклад праці ангажованих майстрів, що вливалися в місцеве середовище.

Іспанське мистецтво, як і, наприклад, фламандське, теж зазнало шарму романізму, бо саме римська школа стала взірцем для наслідування в II пол. XVI ст., хоча поряд з італійськими взірцями почали штудіювати й нідерландські, при чому, значення нідерландських митців почало потроху зростати ще з кін. XV ст., хоча це не затьмарювало ролі італійських шаблонів. Уже тоді проявляються окремі приклади тієї течії, яка згодом стане популярною тенденцією, – головування «об-італених» нідерландців, серед яких були Х. де Фландес, Ф. Вігарні, П. Кемпенсєр.

На відміну від інших локальних варіантів маньєризму, в іспанському значно яскравішу картину являє собою не живопис, а скульптура, яка раніше почала вбирати в себе нові віяння. Причини цього уходять корінням ще в середньовічну художню атмосферу, коли найтипівішим феноменом була поліхромна дерев'яна скульптура соборів. Показовим прикладом її еволюції у даний період була творчість Алонсо Гонсалеса де Берругете (1490-1561 рр.). Він, як і італійські майстри Ренесансу та маньєризму, пробував свої сили і в архітектурі, і у скульптурі, і в живопису, тому з формою, кольором, ритмом працював інакше, ніж ті майстри, що мали справу тільки зі скульптурою. Представник творчої династії, Алонсо, як і його батько, мав досить тривалий італійський період, і потрапив під вплив не тільки ренесансових майстрів, але й безпосередньо маньєристів, перебуваючи у Римі та Флоренції. У скульптурі де Берругете був архаїчнішим, ніж у живопису, бо намагався поєднати власні традиції з італійськими, вдаючись до поліхромного дерева. Але живопис

придворного художника Карла V настільки підвладний маньєристичному мистецтву італійців, що його твори інколи цілком можуть бути сприйняті за італійські. Барокових паростків його мистецтво ще не містить, бо внутрішньо образи часто доволі холодні, навіть такий експресивний, ритмічно неспокійний «Св. Себастьян» (1526-1532 pp.) позбавлений міміки і динамічний лише зовнішньо, як і «Св. Христофор» (1526-1532 pp.), що має типово порушені пропорції, видовжену постать, примхливі контури силуету, що було характерно для маньєристичної скульптури. Якщо у скульптурі іспанця помітнішим є вплив Мікеланджело, як у рельєфах толедського собору (1539-1543 pp.), то як живописець Берругете, хоча і не минув впливу того ж Буонарроті («Мадонна з немовлям і маленьким св. Іоанном», 1510-1515 pp.) та Леонардо да Вінчі («Саломея», 1512-1516 pp.), все ж, вагомішим є внесок суто маньєристичного мистецтва у формування його манери: саме маньєризм надав йому тієї граційної пластичності образів, музичності, порушення пропорцій задля ефектності, застосування принципу *affetazione*. Але А. де Берругете поєднав це з застосуванням скульптурного, мікеланджелівського компоненту, наділяючи образи кремезністю, виліплюючи об'єм форм, хоча при цьому не оминаючи і рафаелівську спокійну граційність. Цікаво, що в живопису Берругете інколи бував більше скульптором, ніж власне у скульптурі, – його св. Христофор значно графічніший і умовніший за немовлят у «Мадонні...», а це свідчить про те, що майстер ще не завжди міг вправно впоратися з тим італійським надбанням, яке запозичив у митців Відродження та маньєристів, синтезуючи все це не завжди органічно. Той спадок, який отримала, вірніше, взяла сама Іспанія у маньєристичній Італії, вона часто не могла використати органічно, це доводило наявність тенденції до занадто швидких темпів трансформування існуючого стилю за умов міцного власного середньовічного коріння, що призводило до дещо стихійного характеру процесу.

Іспанський живопис ще I пол. XVI ст. знав приклади того порушення загальної динаміки стильової трансформації, яким було характерно іспанське мистецтво. Одним з них стала творчість Педро Мачуки (пр. 1490-1550 pp.), що

працював у I половині століття, але демонстрував явно маньєристичну манеру живопису. Багато з його творів на сьогодні втрачені, але існуючих досить для того, щоб зробити висновок: італійський період став дійсно зламним у творчості майстра – після повернення митця у 1520 р. до Іспанії (він переважно працював у Гранаді) його твори отримали цілком італійський характер, а сам він став проміжною ланкою між мистецтвом Ренесансу та маньєризму для іспанського живопису. Вплив Рафаеля поєднався в його манері з впливом Мікеланджело. Але у творах вбачаються саме не ренесансові, а вже «протоманьєристичні» риси, які і дозволяють вважати Мачуку одним із засновників, оповісників нового стилю в іспанському мистецтві, що навіть трохи випередив час. Його «Мадонна, що годує душі грішників» (1517 р.) є квінтесенцією впливів усіх трьох китів Ренесансу. У Леонардо він перейняв сфумато, постава і трактовка постаті Марії промовляють про знайомство іспанця з мадоннами флорентійця, навіть зачіска та вуаль на голові іспанської мадонни злегка нагадують ті, що бачимо у «Мадонни Літта». Образи маленьких янголят-путті поряд трактовані у рафаелівській манері, як і сама музично-лірична постать Марі. А образи грішників, розташовані внизу, написані з мікеланджелівським відчаєм та трагізмом, хоча і не володіють тією ж силою. Але настрої цієї частини роботи вже тхне тими нотами, які оголошують саме маньєризм, тут уже є той неспокій, що відриває картину від гармонії Ренесансу.

Є він і в «Знятті з хреста» (1547 р.), де типово іспанські риси поєднуються з маньєристичними італійськими. Темне, місцями непроникне, майже чорне тло, характерне для іспанського мистецтва, поєднується з театралізовано-трагічними образами, ламким, гострим ритмом, видовженими поставами в неприродних, ускладнених поставах, що видає маньєристичний відтінок твору. Загальний настрій теж далекий від врівноваженості та спокою Відродження, що підсилюється типово іспанським драматизмом внутрішнього стану.

Мачука став тією міжстильовою особистістю, яка проклала шлях до маньєристичного мистецтва Іспанії. Інколи маньєристичного, а інколи – лише

ман'єризowanego, коли внутрішній стан ще не цілком відповідає ман'єризму, і зовнішня атрибутика випереджає час.

Мистецтво сер. – II пол. XVI ст. уже систематичніше демонструвало більшу пристрасність Іспанії до ман'єризму, ніж до Ренесансу, який так і не став значною ланкою в мистецькій історії королівства. Х. де Хуанес, Х. Ф. іль Наварете, А. С. Коельо – майстри, які створили типову картину іспанського «об-італеного» мистецтва даного періоду. Звісно, на еволюцію мистецтва Іспанії означеного часу проливають світло і численні інші художники, але дане дослідження ставить на меті акцентувати лише тих особистостей, які допомагають висвітлювати процес зміни характеру мистецького процесу, трансформації стилю в цей час завдяки іноземним впливам. Саме тому творчість деяких значних постатей, на кшталт Л. Моралеса, що не залишав теренів Іспанії, не аналізуються в даному контексті.

Найтиповішим виразником синтезу традицій, що визначав характер іспанського мистецтва означеної доби, став Хуан де Хуні (пр. 1507-1577 рр.). Питання походження майстра до цього часу не з'ясоване однозначно, інколи його вважають нідерландцем, в інших випадках – італійцем [1, 294] чи французом, який через Рим і Португалію потрапив до Іспанії. Припускають, що він досить довго жив у Франції, а потім мав тривалий італійський період, тому потрапив до Іспанії уже сформованим художником, у манері якого давалося взнаки переплетання двох основних на той час традицій. У цьому ж ключі працювали в II пол. XVI ст. і Х. Гернандец, Г. Нуньєс Дельгадо, що теж втілювали італійські традиції в іспанському мистецтві. Майстер переважно працював у галузі поліхромної дерев'яної скульптури, левова частка його робіт була створена для Вальядоліда. Вівтар собора Вальядоліда (1545-1562 рр.), поліхромний дерев'яний надгробок 1544 р., «Зняття з хреста» в сеговійському соборі (пр. 1570 р.) дають уяву про той досить екзальтований, як для мікеланджелівського, ман'єризм, який привніс де Хуні в скульптуру XVI ст. У рухах персонажів, ритміці драперій, поставах уже прочитується передбароковий динамізм, але тієї глибини внутрішнього стану, болю та

надлому, який був притаманний Буонарроті, іспанський майстер, звичайно, не досяг, тому можна говорити скоріше про намагання наслідувати мікеланджелівським взірцям, але не про те, що де Хуні був представником мікеланджелівського маньєризму, яким його називає, наприклад, К. Верман [1, 294].

Хуан де Хуанес (1507-1579 рр.), як і його батько, Вінсенте Хуан Масіп (пр. 1475-1545 рр.), теж мав італійський період, але суто учнівський, тобто він проходив процес учнівства на теренах Італії, не створивши там значних творів. А ось після повернення його стиль базувався на італійському впливі, подекуди навіть поєднуваному з фламандськими рисами.

Італійський (венеціанський) напрямок представляв і Хуан Фернандес іль Наваррете (пр. 1526-1579 рр.), іль Мудо (глухонімий). Майстер відвідав Венецію, Мілан, Рим, Неаполь, тому його стиль мав цілком синтетичний характер, але в ньому все ж домінували тіціанівські, тобто венеціанські риси. Його сина взагалі називали іспанським Тіціаном. Поєднання саме венеціанських рис із іспанськими дало найхарактерніший результат, враховуючи ставлення до кольору в локальному варіанті стилю.

Окремий напрямок трансформації стилю представляв Алонсо Санчес Коельо (пр. 1531-1588(1593)(?) рр.), оскільки в даному випадку йтиметься як про домінуючий не про італійський вплив, а про фламандський. Після дитинства, проведеного в Португалії, він оселився у Фландрії і став учнем А. Мора. Портретист, у якого манера базувалася на синтезі іспанського, англійського та фламандського впливів, заклав основу манери Коельо. Його стиль також увібрав у себе всі ці складові, але локальний компонент, мабуть, став домінуючим, хоча це легше помітити саме в портретопису, тоді як у релігійному живопису саме маньєристичні італійські риси сильніше давалися взнаки. «Св. Себастьян між св. Бернардом і св. Франциском» (1582 р.) демонструє картинність, драматичну ламкість і напруженість, похмурість загального настрою, виражену мовою кольору, чим відзначався маньєризм. Тоді як портрети придворного художника Філіппа II видають явний синтез

іноземних і локальних традицій, що співіснують, так би мовити, на рівних правах («Принц дон Карлос Австрійський», пр. 1558 р.; «Портрет інфанти Каталіни Мікаели», пр. 1582-1585 рр.). У деяких творах більше прориваються ренесансові італійські риси, як то застосування методу розташування джерела освітлення на задньому плані, як це полюблив робити Леонардо («Портрет дона Карлоса Австрійського»), тонке моделювання, вишукана робота світла, робота з напівтонами («Портрет інфанти Каталіни Мікаели»; «Портрет Філіппа II», 1573 р.), але подекуди архаїзуючі віяння теж мають місце, виражаючись у глухому чорному тлі, жорсткій манері письма, різких перепадах від світла до тіні («Портрет Дієго де Коваррубіаса», 1574 р.; «Інфанти Ізабелла Клара Еухенія та Каталіна Мікаела», пр. 1571 р.). Коельо, слідом за А. Мором, став особистістю, яка поєднала в собі кілька віянь, демонструвала перехід до маньєристичного мистецтва, але і залишила досить вагомим локальний компонент в іспанському мистецтві.

Але, звичайно, найвагомішою постаттю в іспанському варіанті маньєризму був Доменіко Теотокопулі, знаний як Ель Греко (1541-1614 рр.). Його 35 років, до того моменту, коли він потрапив до Іспанії, були італійським періодом, тобто апологет іспанського маньєризму сформувався саме на батьківщині стилю, взявши від нього все найхарактерніше і додавши місцевого світоглядного забарвлення, – ще ніколи маньєризм не був таким містично-складним, хворобливо-вишуканим, рафінованим. Творчий шлях Ель Греко став найтиповішою ілюстрацією процесу трансформації стилю під час його міграції теренами Європи. Саме в цьому варіанті стиль мав найтиповіший вираз, бо однією з його характерних рис була внутрішня суперечливість, а що може бути контрастнішим і суперечливішим за поєднання італійської чуттєвості та безвиході з суто іспанською релігійною екстатичністю? Як внутрішнє наповнення, так і зовнішню атрибутику, починаючи з *linea serpentinata* в її яскравих проявах, Ель Греко перейняв у італійців, збагативши особливою, перлистою палітрою. Весь його творчий шлях пройшов під впливом італійського періоду, який зробив його самостійним, сформованим майстром.

Творчість Теотокопулі, досить добре досліджена науковцями, тому в цьому контексті лише зазначимо, що серед творів Ель Греко є полотно, яке можна сприймати як своєрідний маніфест маньєризму. Це «Лаокоон», в якому виражений весь біль маньєристичного стану, все усвідомлення трагізму неможливості перевершення втрачених взірців, вся ламкість епохи. Свого «Лаокоона» мала «маньєристична фаза» ледь не кожної художньої доби, тобто це свого роду «маньєристична константа» стилю, його «сповідувальний» твір. «Лаокоон» Теотокопулі (1610-і рр.) став узагальненим, збірним образом маньєризму в усіх його постулатах [5].

Література:

1. Верман К. История искусств всех времен и народов : в 3 т. / К. Верман. – М. : Астрель, 2001. – Т. 3 : Искусство XVI-XIX столетий. – 944 с.
2. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова. – М. : Искусство, 1994. – 144 с. ; ил. – (Памятники мирового искусства).
3. Всеобщая история искусств : в 6 т. / [под общ. ред. Ю. Колпинского и Е. Ротенберга]. – М. : Искусство, 1962. – Т. 3. – 531 с.; ил.
4. Каптерева Т. Искусство Испании : Средние века. Эпоха Возрождения / Т. Каптерева. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 388 с., ил.
5. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К. : ДАКККиМ, 2009. – 332 с.

Романенкова Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності НАКККиМ

Т.м.: 063-462-6539

romanenkova@voliacable.com